

**Aneta Rostkowska**

## **Wakacje Hegla.**

Uwagi na temat aktualności rozważań Hegla  
w *Wykładach o estetyce*

Szklanka wody stojąca na otwartym, unoszącym się w powietrzu, parasolu. Tak można w kilku słowach opisać obraz belgijskiego malarza René Magritte’a, zatytułowany *Wakacje Hegla* (*Les vacances de Hegel*, 1958). Jest to dzieło zaskakujące, gdyż na ogół Hegel nie kojarzy się z wakacyjnym odpoczynkiem, lecz raczej z pełną trud i wyrzeczeń dialektyczną pracą. Jego teksty nie należą do tych chętnie zabieranych na wakacje; to raczej teksty-wyzwania, a więc takie, do których sięgamy dopiero po wakacjach – i to raczej tylko tych dobrze wykorzystanych. Z drugiej strony nie sposób odmówić tytułowi obrazu Magritte’a pewnej dozy trafności w odniesieniu do dzisiejszej sytuacji myśli heglowskiej: Hegel wyjechał na wakacje, pije gdzieś wodę mineralną i osłania się parasolem przed słońcem – jest zatem nieobecny, jest „gdzie indziej”, nie ma go wśród nas; czyli: w stosunku do jego filozofii dokonało się przesunięcie takie, że nie znajduje się ona w centrum zainteresowania. Czy ta nieobecność jest wynikiem przymusowego „wysłania na urlop”, tak jak pozbywa się niewygodnej osoby, której nie wypada całkowicie zwolnić (czyli w tym przypadku – wykreślić z grona filozofów) i jedyne, co można zrobić, to odsunąć na bok, zignorować, wysłać gdzieś – na przykład na wakacje właśnie? A może jest to nieobecność naturalna, konieczny odpoczynek po wyczerpującej pracy „dotrzymywania kroku” realizującemu się Pojęciu, pracy zakończonej i udanej? Obraz Magritte’a zdaje się uświadamiać nam ambiwalentną aurę otaczającą myśl Hegla we współczesnej kulturze. Co ciekawe, owo uświadomienie dokonuje się w medium, które sam filozof ceniał i obdarzył obszerną refleksją – medium obrazu artystycznego. Jakby w zemście za Heglowską tezę o przeszłościowym charakterze sztuki obraz Magritte’a porusza zatem problem przeszłościowego charakteru filozofii

Hegla prowokując tym samym pytanie o jej aktualność. Jako że pytanie to zadane zostaje w dziele sztuki możemy uznać, że odnosi się ono w pierwszej kolejności do Hegłowskiego ujęcia sztuki właśnie. Niniejszy tekst poświęcony jest właśnie refleksji nad tą kwestią. Czy jest coś w bogatej refleksji estetycznej Hegla, co jest wciąż żywe i ważne? Celem mojej pracy nie jest więc kompleksowe przedstawienie Hegłowskiej estetyki (trudno byłoby równać się w tym zakresie z takimi ekspertami jak Heinz Paetzold, Dieter Henrich, czy Annemarie Gethmann-Siefert), lecz jedynie zastanowienie nad kwestią jej aktualności.

Z pewnością warto na wstępie zwrócić uwagę na sam sposób prowadzenia przez Hegla estetycznych rozważań: trzytomowe *Wykłady o estetyce* nie są suchą prezentacją zbioru tez na temat sztuki, lecz pełną osobistego zaangażowania próbą syntezy własnych przekonań na jej temat z konkretną, historycznie rozwijającą się substancją artystycznego medium – poszczególnymi dziełami, twórcami i gatunkami. Doskonale widać, że refleksja nad sztuką nie wynika w przypadku Hegla wyłącznie z chęci sprostania wymogowi pełności systemu (o co możnaby posądzać innych filozofów, na przykład Kanta), lecz jest świadectwem głębokiej, pełnej pasji i znawstwa, miłości do samej sztuki i chęci jej zrozumienia przy pomocy narzędzi filozoficznych. Hegel niejednokrotnie zdumiewa czytelnika erudycją i obeznaniem z najnowszymi tendencjami w sztuce (na przykład fachowo i krytycznie komentując wystawy w galerii drezdeńskiej<sup>1</sup>) świadomie i odważnie splatając główne wątki swej filozofii z rzeczywistością empiryczną (jak sam pisze – „metafizyczną ogólność z określonością realnego przedmiotu szczegółowego”<sup>2</sup>). Jego dialektyka ma być przy tym „pozytywna”, a więc

<sup>1</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 3, Warszawa: PWN 1967, s. 99-100, 105-108 i 775, 778-779. Według niektórych autorów surowa ocena przez Hegla współczesnej mu sztuki wskazuje, że nie znał on jej aż tak dobrze – jeśli zetknąłby się z malarstwem Caspara Davida Friedricha, jego opinia byłaby przychylniejsza. Por. R. Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis 2004, s. 93.

<sup>2</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 1, Warszawa: PWN 1964, s. 40/67 (liczba po kresce oznacza numer strony wydania *Wykładów* z roku 1955 przez Aufbau-Verlag, będącego przedrukiem II wydania z roku 1841, opracowanego przez ucznia Hegla Heinricha Gustava Hotho; jak się okazuje opracowanie to nie było wierne, gdyż Hegel nie posiadał jednolitego, usystematyzowanego i pełnego ujęcia sztuki, zob. Annemarie Gethmann-Siefert, *Einführung in Hegels Ästhetik*, München: Wilhelm Fink Verlag 2005, s. 17-28).

nie poprzestawać na suchym skonstatowaniu opozycyjnych stanowisk, lecz być świadectwem dążenia do ujęcia ich wzajemnych związków w obrębie większej całości<sup>3</sup>. Również współcześnie tego typu sposób prowadzenia refleksji okazuje się bardzo ceniony – ważni teoretycy sztuki, choć nie wierzą już w możliwość totalnej syntezy w Heglow-skim stylu, nie wahają się popierać swych tez analizą konkretnych artystycznych wytworów (by wspomnieć choćby Arthura Danto, Georgesa Didi-Hubermana, czy Richarda Shustermana<sup>4</sup>). W swoich wykładach chcąc nie chcąc ustanowił Hegel wzór filozoficznej refleksji estetycznej, w której najwyższe napięcie i wyrafinowanie teoretyczności powinno być nieustannie konfrontowane ze zmienną i bogatą rzeczywistością samej sztuki<sup>5</sup>.

Przykuwającym uwagę elementem Heglowskiej teorii zdaje się być obecnie kwestia semiotycznej natury sztuki. Nabiera ona znaczenia w świetle toczącego się współcześnie – szczególnie w środowisku niemieckich teoretyków – sporu o znakowy charakter obrazu artystycznego<sup>6</sup>. Czy

<sup>3</sup> W przeciwieństwie do negatywnej – odsłaniającej sprzeczności w wiedzy i ich pochodzenie – dialektyki Kantowskiej. Terminu „dialektyka pozytywna” używa m.in. W. Janke w tekście „Dialektyka limitatywna. Przyczynek do refleksji nad metodą w Fichte’go ‘Podstawach całkowitej Teorii wiedzy’ z lat 1794-1795”, w: M. J. Siemek (red.), *Filozofia transcendentálna a dialektyka*, Warszawa: Oficyna Naukowa 1994. Por. interesujące porównanie dialektyki Heglowskiej i dekonstrukcji w: W. Desmond, *Art and the Absolute. A Study of Hegel’s Aesthetics*, State University of New York Press 1986, s. 88-101.

<sup>4</sup> Ten ostatni na przykład pisze: „In seeking to bring theory closer to the experience of art so as to deepen and enhance them both, a pragmatist aesthetics should not restrict itself to the abstract arguments and generalizing style of traditional philosophical discourse. It needs to work from and through concrete works of art. These should be taken not as cursorily considered examples, but as foci of sustained aesthetic analysis, objects whose experience is enriched through close and theoretically informed critical study” (R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, New York-Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham Boulder 2000, s. XVI).

<sup>5</sup> Oczywiście owa konfrontacja w przypadku Hegla nie zawsze odpowiada współczesnym oczekiwaniom. Mimo dążenia do obiektywności pozostaje on często dzieckiem swej epoki. Zob. na przykład wyczerpującą i krytyczną analizę S. Bungaya w *Beauty and Truth. A Study of Hegel’s Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press 1987, s. 97-187.

<sup>6</sup> Głównymi stronami sporu są fenomenolodzy i semiotycy. Por. W. Nöth, „Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft”, w: K. Sachs-Hombach (Hg.), *Bildwissenschaft. Zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2005, s. 33-44.



poglądy Hegla mogą stanowić w tej dyskusji punkt odniesienia? Sprawa nie jest prosta. Choć terminy o semiotycznej proveniencji pojawiają się na kartach *Wykładów o estetyce* stosunkowo często, to ich użycie jest bardzo niejasne<sup>7</sup>. I tak na przykład napotykamy tu na trudność interpretacyjną polegającą na tym, że z jednej strony u Hegla symbol jest wyraźnie odróżniony od znaku, z drugiej – jest uznany za znakowi bliski, a nawet za jego podtyp. Zwróćmy uwagę na następujący fragment *Wykładów*:

Przez symbol rozumiemy w ogólności taką bezpośrednio obecną lub daną naszemu oglądowi zewnętrzną egzystencję, której nie należy ujmować tak, jak ją bezpośrednio mamy przed oczyma, tzn. ze względu na nią samą, lecz w jakimś szerszym i ogólniejszym znaczeniu. Mówiąc o symbolu, należy zatem odróżnić dwa momenty: po pierwsze *znaczenie* symbolu, po drugie jego *wyraz*. Znaczeniem jest pewne wyobrażenie czy przedmiot, przy czym treść jest sprawą obojętną; *wyrazem* – pewna zmysłowa egzystencja czy jakiś dowolny obraz. Symbol jest więc przede wszystkim jakimś *znakiem*<sup>8</sup>.

Co zaskakujące, w dalszej części tekstu Hegel kontrastuje symbol i znak ze sobą, pisząc, że konstytutywny dla znaku jest brak jakościowego powiązania między wyrazem a znaczeniem, takie powiązanie zawsze jednak istnieje w przypadku symbolu<sup>9</sup>. Jest to w oczywisty sposób sprzeczne z konkluzją powyższego cytatu. Hegel wyraźnie chce zachować powiązanie znaku i symbolu, jednocześnie wskazując na ich odmienność. W jaki sposób można próbować poradzić sobie z tą trudnością? Jednym z możliwych rozwiązań jest zignorowanie wprowadzającej zamieszanie Hegłowskiej sugestii o symbolu jako rodzaju znaku i uznanie, że znak i symbol to dwie odrębne formy Hegłowskiego zapośredniczenia, czy mediacji (*Vermittlung*) – dwa sposoby uzyskiwania samowiedzy<sup>10</sup>. Podobieństwo między nimi polega na tym, że w obu

<sup>7</sup> Na kluczowość kategorii semiotycznych w systemie Hegłowskim wskazywał J. Derrida w tekście „Szyb i piramida. Wstęp do semiologii Hegla”, w: J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002.

<sup>8</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 1, Warszawa: PWN 1964, s. 486-487, s. 312-313.

<sup>9</sup> Zob. również: G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przeł. Ś. F. Nowicki, Warszawa: PWN 1990, § 458, s. 470.

<sup>10</sup> Hegel pisze: „Poniżej trzeba jeszcze będzie powiedzieć wyraźnie i obszerniej o stosunku zachodzącym w świadomości między bezpośredniością a zapośredniczeniem. [...] jeśli nawet oba te momenty jawią się jako różne, to jednak żadnego z nich nie może zabraknąć, i że pozostają one w nierozzerwalnym związku. – A więc wiedza o Bogu, jak i o wszystkim, co ponadzmysłowe w ogóle, zawiera w istotny sposób

przypadkach następuje związanie tego, co zmysłowe („wyraz”), z tym, co duchowe („znaczenie”)<sup>11</sup>.

W jaki sposób Hegel wykorzystuje powyższe kategorie semiotyczne w swej estetyce? Niejasności *Wykładów o estetyce* w tej materii stały się przyczyną głośnego sporu między Paulem de Manem i Raymondem Geussem. Wedle de Mana w tekstach Hegla określenie „symboliczny” funkcjonuje w obrębie dwóch porządków: językowego i historycznego. W ramach porządku historycznego symboliczność jest przypisana konkretnej epoce w rozwoju sztuki – takiej, w której wyraz i znaczenie nie osiągają w dziele sztuki jedności (epoka ta obejmuje starożytną sztukę indyjską i perską)<sup>12</sup>. W porządku językowym natomiast symboliczność oznacza występowanie jakościowego pokrewieństwa między wyrazem a znaczeniem i kontrastowana jest ze znakowością, w przypadku której relacja podobieństwa nie ma miejsca. Owo

*wzniesienie się* ponad zmysłowe doznanie czy też ogłód: zawiera ona przeto *negatywne* odnoszenie się do tego czegoś pierwszego, a zatem *zapośredniczenie*. Albowiem *zapośredniczenie* oznacza, że się zaczęło i że się przeszło dalej do czegoś drugiego, tak że to drugie istnieje tylko o tyle, o ile przeszło się do niego od czegoś, co wobec niego było czymś innym” (G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, §12, s. 73). M. J. Siemek pisze w tym kontekście: „Ten ruch jednak okazuje się również własnym samoruchem wiedzy, która jest nieprzerwanie uwikłana w proces *zapośredniczenia* – i to nie tylko między sobą a swym „wiedzanym” przedmiotem, lecz także w obrębie samej siebie i ze sobą samą. Ten ostatni wymiar ma dla Hegłowskiej epistemologii szczególne znaczenie. O ile *zapośredniczenie* przez coś innego i odniesienie do czegoś innego bezwzględnie panuje w całym obszarze „skończonej” wiedzy jako rozsądku (*Verstand*) – a więc, mówiąc w naszej terminologii, wyznacza wewnętrzną organizację i strukturę epistemicznego pola teorii – to *zapośredniczenie* przez siebie i ze sobą, albo *samoodniesienie* wiedzy, pozwala wejrzeć w „nieskończoną” perspektywę spekulatywnego rozumu (*Vernunft*), czyli absolutnej „wiedzy o Bogu jako duchu”, którą określiliśmy jako *samoprezentację* wiedzy w jej całościowym sposobie bycia”. (M. J. Siemek, „Hegel i różnica epistemologiczna”, *Nowa Krytyka* 16 (2004), s. 78-79; <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article170>).

<sup>11</sup> Zob. również D. Gutterer, „Die Bedeutung von Hegels erstem zeichentheoretischen Hauptsatz für seine Charakterisierung des künstlerischen Bildes”, w: *Modelle für eine semiotische Rekonstruktion der Geschichte der Ästhetik*, H. Paetzold (red.), Aachen: Rader Verlag 1987. Jak widać Hegłowski znak i symbol mają charakter diadyczny, przez co Hegel nie odróżnia wyraźnie relacji oznaczania od relacji wyrażania/znaczenia. Co ciekawe, podobne pod tym względem rozumienie znaku przedstawi wiele lat później F. de Saussure.

<sup>12</sup> P. de Man, „Odpowiedź Raymondowi Geussowi”, przeł. A. Przybysławski, *Sztuka i Filozofia* 18 (2000), s. 16.

jakościowe pokrewieństwo może mieć różne stopnie, przy czym najwyższy osiągnęła sztuka starożytnej Grecji (idealne dopasowanie wyrazu i znaczenia; Hegel mówi tu o identyczności). W tym sensie wszelka sztuka jako opierająca się na relacji podobieństwa posiada symboliczny charakter<sup>13</sup>. De Man pisze:

Na przykład z perspektywy językowej nie można powiedzieć, że sztuka klasyczna nie jest symboliczna. Przeciwnie, jest najwyższym z możliwych spełnień języka symbolicznego, iście Hegłowskim momentem dialektycznym, w którym to, co symboliczne, dopełnia się w swym wzniesieniu. Bowiem Hegel zawsze ujmuje to, co symboliczne, przez narastającą bliskość między znakiem a znaczeniem, bliskość, która dzięki zasadom podobieństwa, analogii, pokrewieństwa, zrośnięcia się itp. zacieśnia powiązanie między oboma aż do ostatecznego punktu ich identyczności<sup>14</sup>.

De Man uznaje zatem sztukę grecką za symboliczną, tj. traktuje greckie dzieło sztuki jako szczególny rodzaj symbolu – taki, w którym relacja podobieństwa, łącząca wyraz i znaczenie, staje się relacją identyczności. Rozwój różnych form sztuki jest w jego ujęciu procesem o charakterze ciągłym, charakteryzującym się zmianami w stopniu podobieństwa wyrazu i znaczenia: pomiędzy pełną identycznością, a maksymalną możliwą rozbieżnością. W swej interpretacji de Man *de facto* redukuje typy mediacji obecne w wyróżnionych przez Hegla trzech formach sztuki do dwóch: symbolu i znaku. Różnica między sztuką klasyczną a symboliczną jest dla niego wszak wyłącznie różnicą stopnia, tymczasem w tekście Hegla wielokrotnie napotykamy sformułowania wskazujące na odmienność o charakterze jakościowym (już samo wyróżnienie tej formy sztuki zresztą na to wskazuje).

Wedle Raymonda Geussa natomiast Hegel za dystynktywny dla symboliczności uznaje – oprócz faktu podobieństwa między wyrazem a znaczeniem – fakt ich „oddzielalności”, utożsamianej przezeń z nie-

<sup>13</sup> De Man pisze: „Symbol jest mediacją między umysłem a światem fizycznym, z którym sztuka jest jawnie powiązana, czy to jako kamień, czy kolor, dźwięk lub język”, „Znak i symbol w ‘Estetyce’ Hegla”, przeł. A. Przybylski, *Sztuka i Filozofia* 16 (1999), s. 7.

<sup>14</sup> P. de Man, „Odpowiedź Raymondowi Geussowi”, op. cit., s. 17. De Man zdaje się uznawać sztukę za rodzaj języka, na przykład pisząc, że rozróżnienie między symbolem a znakiem *obejmuje wszelki język w ogóle czy też używając wyrażenia „język symboliczny”*. W jego interpretacji symbol jest rodzajem znaku – funkcja symboliczna jest podtypem funkcji semiotycznej (op. cit., s. 16 n.). W ten sposób de Man popada w tę samą sprzeczność, w którą – jak pokazano powyżej – popadł Hegel.



samodzielnością: w symbolu (a także w znaku) znaczenie „przychodzi z zewnątrz” – dzieło sztuki wskazuje na coś, co jest względem niego samego zewnętrzne i co istnieje samodzielnie:

„Symbol” dla Hegla podobny jest do znaku w tym, że jest postrzegalną zewnętrzną rzeczą, która wyraża oddzielne znaczenie. Różnica między nimi ma polegać na fakcie, że relacja między znakiem a jego znaczeniem jest konwencjonalna czy arbitralna, podczas gdy między symbolem i tym, co on symbolizuje, zachodzi pewna niearbitralna relacja. [...] Podobieństwo między „znakiem” i „symbolem” polega na fakcie, że w obu przypadkach „wyrażane znaczenie” jest „oddzielne”. I tak rzeczywisty lew jest różny od słowa i może istnieć bez niego, a własność „siła” nie jest identyczna z rzeczywistym lwem zazwyczaj ją symbolizującym i może być symbolizowana w jakiś inny sposób (na przykład przez byka; por. *Wykłady o estetyce*, t. 1, s. 488 i następne). Jak wiadomo, Hegel ostro odróżnia starożytną sztukę Bliskiego Wschodu od sztuki klasycznej Grecji. Pierwsza jest w jego ujęciu zasadniczo symboliczna, tj. indywidualne dzieła sztuki wyrażają oddzielne znaczenia, wskazują poza siebie na coś innego – często jakąś abstrakcyjną koncepcję – i poprawnie rozumiane są tylko wtedy, gdy uchwycone jest owo „coś innego”. Bas-relief lwa jest symbolicznym dziełem w tym stopniu, w jakim zasadnicze dla jego właściwego ujęcia jest to, aby lwa postrzegać nie tylko jako „konkretny pojedynczy przedmiot”, ale jako wyrażenie dalszego znaczenia, siły (*Wykłady o estetyce*, t. 1, s. 488). [...] Posąg greckiego boga nie wyraża pewnej abstrakcyjnej jakości ani faktycznie żadnego znaczenia poza sobą (por. *Wykłady o estetyce*, t. 1, s. 501 i t. 2, s. 11 i następne). [...] Klasyczna sztuka nie jest symboliczna, ponieważ nie ma żadnego „samoistnego znaczenia poza sobą”, które klasyczne dzieło miałoby wyrażać. Z tego jednak Hegel nie wnioskuję [...] że nie ma sensu mówić o (klasycznej) sztuce „wyrażającej znaczenie” w ogóle. Stwierdza raczej, że klasyczne dzieło ma znaczenie szczególnego rodzaju, znaczenie „identyczne ze swą formą” (*Wykłady o estetyce*, t. 2, s. 4, por. t. 2, s. 10). Klasyczne dzieło nie jest zatem *symboliczne*, ponieważ prawdziwa sztuka wymaga znacznie bliższej *Verwandschaft* między formą a znaczeniem niż może wytworzyć symbolizacja (a zatem *a fortiori* bliższej niż wszelka, jaką wytworzyć może relacja oznaczania)<sup>15</sup>.

Nieoddzielność czy niesamoistność znaczenia, charakterystyczna dla sztuki okresu klasycznego, oznacza zatem według Geussa niesamodzielność znaczenia w stosunku do bycia reprezentowanym przez konkretny wyraz, czyli niemożność bycia reprezentowanym przez inne „wyrazy” niż tylko ten, który jest w danym przypadku w użyciu. Między wyrazem a znaczeniem istnieje tu konieczny związek taki, że danemu znaczeniu w konieczny sposób odpowiada dokładnie jeden wyraz. Związek taki nie istnieje w przypadku symbolu czy znaku: tak jak może być

<sup>15</sup> R. Geuss, „W odpowiedzi Paulowi de Manowi”, przeł. A. Przybysławski, *Sztuka i Filozofia* 18 (2000), s. 6-8.

wiele słów oznaczających siłę, tak też może być wiele symboli czy znaków wskazujących na siłę. Jak widać aspekt ontologiczny i aspekt epistemologiczny są tu ze sobą ściśle związane: sposób istnienia przedmiotu (w tym przypadku Hegłowskiego „znaczenia”) jest ściśle związany ze sposobami reprezentacji tegoż przedmiotu (dokonującymi się za pośrednictwem „wyrazu”): niesamodzielności towarzyszy „jedyność” konkretnego „wyrazu”; samodzielności natomiast wielość możliwych „wyrazów”. Dla posługującej się symbolem sztuki symbolicznej oraz charakteryzującej się rosnącą znakowością sztuki romantycznej charakterystyczna jest niezależność znaczenia od bycia reprezentowanym przez konkretny wyraz, czyli możliwość bycia reprezentowanym na inne sposoby niż ten aktualnie wykorzystywany (niekonieczność związku między wyrazem a znaczeniem). Na oznaczenie tego typu relacji Geuss używa wymiennie terminów: arbitralność i konwencjonalność. Przyjmuje on zatem, w przeciwieństwie do de Mana, że sztuka klasyczna nie jest symboliczna. Posługuje się ona według niego inną – w pełni autonomiczną – formą przekazu, niesprowadzalną do symbolu. W ten sposób terminy semiotyczne zostają przez Geussa dopuszczone do analizy tylko dwóch „niedoskonałych” form sztuki: symbolicznej i romantycznej. Idealne, greckie, klasyczne dzieło sztuki nie ma nic wspólnego z jakąkolwiek formą semiotyczną, a więc taką, w której związek między wyrazem a znaczeniem ma charakter arbitralny/konwencjonalny.

Problem z interpretacją Geussa polega na tym, że zbyt radykalnie oddziela on sztukę klasyczną od symbolicznej i romantycznej. Zdaje się on zapominać, że fakt podobieństwa wyrazu i znaczenia odgrywa pewną rolę we wszystkich trzech przypadkach. Aby dopełnić swej interpretacji powinien on wskazać, w jakiej relacji pozostaje „oddzielność” czy konwencjonalność/arbitralność znaczenia do relacji podobieństwa<sup>16</sup>. Podobieństwo nie jest wszak w przypadku symbolu (w rozumieniu Geussa) bez znaczenia – ma ono wpływ na zbiór możliwych odniesień danego „wyrazu” (np. gdy „wyrazem” jest obraz lwa, do zbioru tego należeć będą takie jakości jak „siła”, „męstwo”, „agresywność”, „zwierzęcość” itd.). Natomiast o tym, które z odniesień zostanie wybrane przez odbiorcę dzieła decyduje obowiązująca w danym

<sup>16</sup> Warto tu zauważyć, że bez uwzględnienia relacji podobieństwa nie można w ogóle odróżnić znaku od symbolu, co przecież sam Hegel czyni.



czasie konwencja przedstawieniowa (np. konwencja polegająca na tym, że lew oznacza „siłę”)<sup>17</sup>.

Kontynuując krytyczne uwagi względem rozważań Geussa można powiedzieć, że tak ostre odgraniczenie epoki klasycznej od innych powoduje pojawienie się problemu ciągłości rozwoju sztuki: jak możliwe jest opisywane przez Hegla mimo wszystko płynne przejście od sztuki symbolicznej do klasycznej oraz od klasycznej do romantycznej, skoro są one tak odmienne? Wszak wszystkie są etapami charakteryzującego się ciągłością rozwoju jednego Absolutu konstytuującego wszystkie sfery rzeczywistości<sup>18</sup>. Ujęcie Geussa sugeruje, że mamy tu do czynienia z przejściem natury dyskretniej, skokowej – nagle ze sztuki symbolicznej znika relacja symbolizowania, nagle wyraz i znaczenie nie dają się rozdzielić<sup>19</sup>. Wydaje się, że według Geussa zarówno w przypadku symbolu, jak i znaku mamy do czynienia z dwoma różnymi przedmiotami, między którymi zachodzi odpowiednio relacja symbolizowania (ujęta przez Geussa jako arbitralna/konwencjonalna) i relacja oznaczania. W przypadku sztuki klasycznej takich dwóch elementów nie ma, wyraz i znaczenie stanowią całość (to jest owo „bliskie pokrewieństwo” – „Verwandschaft”), a zatem nie ma też wiążącej je relacji. Odróżnienie wyrazu i znaczenia w tego typu sztuce ma charakter wyłącznie formalny. Mimo to Geuss przywołując Hegla stwierdza istnienie tu relacji wyrażania. Z jakichś powodów pomiędzy relacją wyrażania i relacją symbolizowania (oraz oznaczania) istnieje dla niego istotna różnica: ta pierwsza może mieć miejsce w przypadku identyczności wyrazu i znaczenia, ta druga natomiast nie (relacja wyrażania może wystąpić tam, gdzie podział na wyraz i znaczenie ma charakter wyłącznie formalny, natomiast relacje symbolizowania i oznaczania nie). Takie ujęcie obu relacji jest niekonsekwentne: dlaczego bowiem nie moglibyśmy przyjąć, że relacja wyrażania jest – tak jak relacje symbolizowania i oznaczania – relacją o charakterze semiotycznym, jakkolwiek od-

<sup>17</sup> Geuss zrównuje konwencjonalność z arbitralnością: w przeciwieństwie do tego, co arbitralne, to, co konwencjonalne zawiera element racji, jest częściowo uzasadnione dzięki obecności relacji podobieństwa.

<sup>18</sup> Na ten problem zwraca również uwagę D. Gutterer w tekście „Die Bedeutung von Hegels erstem zeichentheoretischen Hauptsatz für seine Charakterisierung des künstlerischen Bildes”, w: Heinz Paetzold (Hg.), *Modelle für eine semiotische Rekonstruktion der Geschichte der Ästhetik*, Aachen: Rader Verlag 1987, s. 117.

<sup>19</sup> Trudno bowiem przyjąć, by relacja symbolizowania była stopniowalna, tak jak relacja podobieństwa.

mienną? Geuss zdaje się posługiwać w swej interpretacji wąskim rozumieniem formy semiotycznej, zgodnie z którym jest ona przedmiotem prowadzącym odbiorcę ku znaczeniu (w przytoczonym fragmencie wspomina on o „postrzegalnej zewnętrznej rzeczy”). Symbol i znak zastępują inne, nieobecne przedmioty – znaczenia. *De facto* to, z czym odbiorca ma do czynienia, to nie przedmiot znaku, lecz sam znak jako materialny, zmysłowy nośnik będący rodzajem fizycznej bariery jednocześnie oddzielającej odbiorcę od przedmiotu i informującej go o nim. Czy jednak takie rozumienie powyższych terminów jest bliskie same-mu Heglowi? Zwróćmy uwagę na następujący fragment *Encyklopedii*:

To, co ogólne, jako istniejące dla siebie jest czymś *uszczegółowiającym* się i w ten sposób jest tożsamością ze sobą. Dlatego określonością ducha jest jego *manifestowanie* się. Nie jest on jakąś określonością czy też treścią, której uzewnętrznienie się lub zewnętrzność byłoby tylko różną od niej formą; a więc nie jest to tak, że objawia on *coś*, lecz jego określonością i treścią jest samo to objawianie<sup>20</sup>.

W sztuce, dziedzinie ducha absolutnego, „to, co duchowe” nie przychodzi z zewnątrz do „tego, co zmysłowe”, nie istnieje uprzednio względem niego, by następnie się w nim wyrazić, lecz dopiero w tym, co zmysłowe się realizuje. Mediacja (czy zapośredniczenie) nie jest zastępującym znaczenie przedmiotem, jak chciałby Geuss, lecz narzędziem czy strukturą odsłaniania.<sup>21</sup> Taka sytuacja ma miejsce nie tylko w sztuce klasycznej, ale i w symbolicznej i romantycznej. Uwaga Geussa o relacji wyrażania ma zatem sens tylko wtedy, gdy przyjmiemy niehegłowskie rozumienie zapośredniczenia/mediacji. Bliższe Heglowi byłoby natomiast wyróżnienie trzeciej – nieprzedmiotowej – mediacji, właściwej sztuce klasycznej. Różnicę między nią a pozostałymi należałoby ująć poprzez różnice w zakresie odsłaniania przedmiotu, innymi słowy przez odwołanie się do efektywności mediacji w uobecnianiu jej przedmiotu (*znaczenia*). Ta efektywność jest w sztuce nie-klasycznej znacznie mniejsza niż w sztuce klasycznej. Charakterystyczna dla tej pierwszej mediacja wiąże się ze specyficzną niepełnością dzieła sztuki: aby ujawnić całe swe znaczenie, wymaga ono

<sup>20</sup> G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, op. cit., § 383, s. 403.

<sup>21</sup> Można pokusić się o stwierdzenie, że Geussowska koncepcja mediacji prowadzi do sceptycyzmu: przyjęcie istnienia między podmiotem poznającym a światem osobnego bytu w postaci symbolu, czy znaku, skłania do zadania pytania o to, skąd wiadomo, jaka jest relacja między owym bytem a światem i czy można cokolwiek o niej powiedzieć (w szczególności, czy w ogóle ma ona miejsce), skoro dany jest jedynie ów pośredniczący byt.



przywołania dodatkowej wiedzy, dzięki której jest możliwe ustalenie, jakie z różnych możliwych znaczeń należy przyporządkować danemu wyrazowi (jest to na przykład wiedza dotycząca obowiązujących konwencji przedstawieniowych). Obecne w dziele sztuki znaczenie musi zostać „wydobyte” przy pomocy znajomości kontekstu. Dzieło wzięte samo w sobie, aby móc w pełni zaistnieć, ukazać swe znaczenie, uobecnić je, musi zostać dopełnione czymś zewnętrznym, czyli musi zostać uruchomiony proces interpretacji. Bez owego interpretacyjnego dopełnienia nie jest ono zrozumiałe. W epoce klasycznej – i tylko w niej – takie uzupełnienie nie było konieczne. W swej koncepcji sztuki klasycznej Hegel dokonuje projekcji wstecz swoistego idealnego świata sztuki, świata, w którym odbiór sztuki ma charakter całkowicie bezpośredni, niewymagający od odbiorcy żadnego wysiłku interpretacyjnego, żadnej wiedzy.

Jeśli zatem mielibyśmy poszukiwać elementów Heglowskiej teorii, które są nietrywialne i przez to aktualne, byłyby to: po pierwsze – ujęcie mediacji/formy semiotycznej jako relacji, a nie przedmiotu, po drugie – wyróżnienie dwóch typów mediacji: pełnej i niepełnej, opierającej się na częściowym podobieństwie, po trzecie – ujęcie symbolu jako wprowadzie opierającego się na relacji podobieństwa do przedmiotu, jednakże się do niej nieredukującego (oprócz „naturalnego” podobieństwa rolę odgrywa tu bowiem konwencja, dzięki której następuje wybranie w procesie interpretacji ze zbioru przedmiotów podobnych do „wyrazu” tego „właściwego”).

Kolejną kwestią mogącą wzbudzić zainteresowanie *Wykładami o estetyce* jest obecne w nich skupienie na funkcjonowaniu sztuki w społeczeństwie. Sztuka i społeczeństwo (czy po prostu „życie”) nie tworzą dwóch odrębnych dziedzin, które ewentualnie od czasu do czasu się spotykają, lecz od początku są ujęte jako tworzące jedną całość<sup>22</sup>. He-

<sup>22</sup> Zacytujmy słowa J. Rancière’a: „nie uważamy już sztuki i polityki za dwie niezależne od siebie sfery, które wymagają szczególnej mediacji między sobą – ‘krytycznego przebudzenia’ lub ‘wyższej świadomości’. Artystyczne działanie może natomiast stać się polityczne poprzez przemianę sfery widzialności, sposobów postrzegania i wyrażania tej sfery, doświadczenia jej jako znośnej lub nie” (J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2007, s. 150). Jak widać, Rancière znacznie szerzej ujmuje społeczną rolę sztuki niż Hegel – nie sprowadza się ona wyłącznie do komunikowania określonych treści, lecz obejmuje również zmianę perspektywy, nastawienia emocjonalnego itd. Dzięki temu jego diagnoza dotycząca roli sztuki w życiu społecznym jest znacznie bardziej optymistyczna niż diagnoza Heglowska.



gel wielokrotnie podkreśla, że dzieło sztuki jako „dialog z tym, kto przed nim stoi”, „istnieje nie dla siebie, lecz dla nas, tzn. dla publiczności, która je ogląda i szuka w nim zadowolenia”<sup>23</sup>; „pragnie w nim odnaleźć siebie samą, swą prawdziwą wiarę, swe uczucia oraz wyobrażenia, i chciałaby być w harmonijnej zgodzie z treścią dzieła sztuki”<sup>24</sup>. Słowo „publiczność” nie oznacza w tym kontekście tylko „znawców i uczonych”<sup>25</sup>, lecz wszystkich obywateli. Myśl Hegla pozostaje w tym względzie spadkobierczynią myśli Schillerowskiej, eksponującej „publiczny charakter sztuki”<sup>26</sup> – jej funkcję ustanawiania harmonijnej wspólnoty<sup>27</sup>. Ostateczna diagnoza Hegla jest jednakże w stosunku do Schillerowskiej polemiczna, gdyż w przeciwieństwie do Schillera nie uważa on, że współczesna mu sztuka może tę funkcję pełnić tak skutecznie, jak to niegdyś czyniła sztuka klasyczna. Aby wpływać na emocje, myśli i działania odbiorców dzieło sztuki musi bowiem według Hegla spełniać dwa warunki: po pierwsze, jego treść musi być zrozumiała (wyraz powinien jednoznacznie wskazywać na znaczenie), po drugie, treść ta musi być relewantna, tzn. odzwierciedlać aktualny stan samowiedzy. Oba warunki były spełnione jedynie w epoce klasycznej, co skutkowało wysoką pozycją sztuki w życiu społecznym (Hegel pisze w tym kontekście o „religii greckiej jako religii sztuki”<sup>28</sup>). W epoce romantycznej natomiast sztuka nie jest w możności niczego takiego zaoferować, jako że stopień złożoności i ogólności „nowych” istotnych treści sprawia, że nie są one możliwe do ujęcia w jej medium. Miejsce sztuki zajmuje myślenie, a ściślej – filozofia<sup>29</sup>. W owym usytuowaniu

<sup>23</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, op. cit., t. 1, s. 423/276. Zob. również s. 121/109-110.

<sup>24</sup> Ibid., s. 395/260.

<sup>25</sup> Ibid., s. 442/286.

<sup>26</sup> Sformułowania tego używa J. Habermas w: *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków: Universitas, 2000, s. 59.

<sup>27</sup> W tym sensie błędne jest określanie estetyki Hegla jako „estetyki dzieła” (w przeciwieństwie do „estetyki recepcji” czy „estetyki oddziaływania”), jak czyni to na przykład H. Paetzold w książce *Ästhetik des deutschen Idealismus: zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Wiesbaden: Steiner 1983, s. 403-405. Zob. A. Gethmann-Siefert, *Einführung in Hegels Ästhetik*, München: Wilhelm Fink Verlag 2005, s. 348-357.

<sup>28</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 2, Warszawa: PWN 1966, s. 21/427.

<sup>29</sup> Hegel pisze: „Albowiem myślenie jest z jednej strony najbardziej wewnętrzną i najbardziej osobistą podmiotowością – prawdziwa zaś myśl, idea, zarazem najbar-

sztuki w perspektywie socjologiczno-politycznej objawia się swoista profetyczność estetyki Hegla: wszak ogromna część sztuki powstałej po czasach filozofa jest wyrazem dążenia do odzyskania przez nią owej pierwotnej wspólnototwórczej roli (by przywołać choćby takie zjawiska jak happening, czy intensywny rozwój sztuki w przestrzeni publicznej), czemu towarzyszy rozwój socjologicznej refleksji nad sztuką. Lektura rozważań Hegla na ten temat zachęca do ponownego przemyślenia możliwości sztuki w tym zakresie, będąc prototypem podejścia prezentowanego przez takich współczesnych teoretyków sztuki jak Jacques Rancière czy Nicolas Bourriaud<sup>30</sup>.

Czy w swoich tekstach zawarł Hegel jakiekolwiek bardziej optymistyczne uwagi dotyczące możliwości ewentualnego przewyciężenia przez sztukę impasu, w jakim się znalazła? Wedle zwyczajowej i w zasadzie słusznej interpretacji – niespecjalnie: Hegel dość jednoznacznie formułuje swój pogląd na ten temat; co więcej, stanowisko to pozostaje w całkowitej zgodności z całym jego systemem metafizycznym. Mimo to przedstawia on w *Wykładach* strategię, jakie przyjmuje sztuka w celu zwiększenia swego komunikacyjnego, a tym samym (u Hegla) wspólnototwórczego, potencjału.<sup>31</sup> Zasadniczo są tu możliwe dwa wyjścia: po pierwsze – podjęcie przez sztukę takich treści, które jest ona w stanie wyrazić za cenę utraty relewancji (obszar „tego, co skończone”, a więc życia jednostki, według Hegla doskonale uchwytywany w sztuce holenderskiej<sup>32</sup>), po drugie – eksperymentatorstwo formalne, niejako w nadziei, że przewyciężenie ograniczeń jest możliwe. Wedle standardowej interpretacji Hegel uwzględnia jedynie pierwszą z możliwości. Wydaje się jednak, że w jego tekstach można odnaleźć również ślady drugiej. Hegel pisze:

Swoista forma, jaką stanowi twórczość artystyczna i jej dzieła, nie zaspokaja już naszych najwyższych potrzeb. Wyrośliśmy już z tego, byśmy mogli dziełom

dzieł rzeczową i obiektywną ogólnością, która dopiero w myśleniu może ująć siebie w swej własnej formie.”, G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, op. cit., s. 176/140.

<sup>30</sup> Teoretycy ci odwołują się zresztą często do tekstów niemieckich idealistów, zob. na przykład J. Rancière, „Estetyka jako polityka”, op. cit., s. 27-34, czy s. 149.

<sup>31</sup> Kryzys sztuki jest w estetyce Heglowskiej ujęty jako niezbędna przyczyna jej dynamicznego rozwoju.

<sup>32</sup> Hegel pisze: „Przejawianie się i działanie nieprzemijającego pierwiastka ludzkiego w jego najwszechstronniejszym znaczeniu i nieskończonym kształtowaniu się jest właśnie tym, co w formie ludzkich sytuacji i uczuć może stanowić absolutną treść naszej dzisiejszej sztuki” (G.W.F. Hegel, *Wykłady z filozofii dzieł*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. 2, , PWN: Warszawa 1958, s. 80).

sztuki oddawać cześć boską i modlić się do nich. Wrażenia, jakie one na nas wywierają, tkwi raczej w dziedzinie myśli, a to, co w nas budzą, wymaga jeszcze jakiegoś wyższego kryterium i jeszcze jakiegoś innego potwierdzenia.<sup>33</sup>

Filozof wskazuje w tym fragmencie na to, że wraz z nadejściem sztuki romantycznej, a więc nam współczesnej, zmienia się struktura doświadczenia dzieła sztuki: oprócz momentu *stricte* estetycznego obejmuje ono teraz moment dyskursywny, refleksyjny.<sup>34</sup> Doświadczenie to kryje w sobie refleksyjny impuls wynikający z „tkwiącej” w dziele *implicite* filozoficznej treści, domagającej się dyskursywnego wydobywania<sup>35</sup>, oraz z potrzeb samego odbiorcy – „ducha, który powinien znajdować w nim pewne zaspokojenie”<sup>36</sup>. Dzieło sztuki domaga się od odbiorcy osadzenia w porządku językowym, dopełnienia innym typem mediacji – mediacją językową. Dyskursywność sytuuje zatem Hegel u samego „podłoża” sztuki. Konstatacja ta może stać się „gwoździem do trumny sztuki” – do uznania jej zbędności, wtórności względem filozofii; może jednak również stanowić wskazówkę dla artysty, zachętę do włączenia w dzieło tekstu i tym samym wzmocnienia jego komunikacyjnego potencjału. Zgodnie z tym ujęciem myśl estetyczna Hegla zawiera – oczywiście bardziej *implicite* niż *explicite* – wezwanie do syntezy różnych typów mediacji, syntezy, której celem jest zwiększone oddziaływanie artystycznego medium.

Przywołana na początku tego tekstu twórczość Magritte’a zdaje się być przykładem świadomej realizacji powyższego pomysłu. Istotna jest tu przede wszystkim kwestia tytułu, który wedle Magritte’a nie miał stanowić opisu dzieła sztuki, lecz jego równoprawny, wzbogacający, element (tytuły powstawały dopiero po namalowaniu obrazów)<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, op. cit., t. 1, s. 19/56.

<sup>34</sup> Por. R. Solewski, „O odzyskiwaniu mowy obrazu. Fenomenologia i hermeneutyka wobec współczesnej sztuki wizualnej”, *Kwartalnik filozoficzny*, t. XXXVI, z. 1 (2008).

<sup>35</sup> Por. G.W.F. Hegel, *Encyklopedia nauk filozoficznych*, op. cit., §3, s. 62. Hegel pisze tu: „uczucie, ogląd, obraz itd. są *formami* takiej treści, która pozostaje *jedna i ta sama*, bez względu na to, czy jest odczuwana, oglądana, wyobrażana, chciana, i czy jest *tylko* odczuwana, czy też odczuwana, oglądana itd. z domieszką myśli, względnie myślana w sposób całkowicie *wolny od jakiegokolwiek domieszki*”.

<sup>36</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, op. cit., t. 1, s. 62/79.

<sup>37</sup> A. M. Hammacher, *René Magritte*, Köln: DuMont Buchverlag 1992, s. 20-21. Notabene, Magritte odmawiał sobie miana „artysty” na rzecz „człowieka, który *myślał* i komunikował swe *myśli* za pomocą obrazów” (S. Gablik, *Magritte*, London:



Dyskursywny tytuł nie miał być komentarzem dzieła, lecz jego istotną częścią. W tym sensie słowa „Wakacje Hegla” nie są po prostu opisem obrazu, nie sygnalizują nam, że obraz przedstawia wakacje niemieckiego filozofa, lecz zawierają dodatkową informację o równoprawnym w stosunku do obrazu statusie. Ich zadaniem jest uruchomienie w odbiorcy ciągu skojarzeń, niekoniecznie odnoszących się do warstwy wizualnej obrazu, w tym momencie „towarzyszącego” tytułowi (zwróćmy uwagę na to, że w tej perspektywie trudno nazywać to wyrażenie tytułem czegokolwiek, jest to raczej niespełniające funkcji nazywania połączenie słów). Odbiorca dzieła czytając je powinien po prostu pomyśleć o wakacjach filozofa, ewentualnie wyobrazić sobie ich możliwy kształt, czy – jak sugerowano na wstępie –zastanowić się nad specyficzną „nieobecnością” filozofii Hegla dzisiaj. Przyjrzyjmy się teraz warstwie wizualnej dzieła: tak różne przedmioty jak szklanka wody i parasol tworzą w niej swoistą jedność. Ma ona charakter zarówno kompozycyjny, jak i treściowy – w tym drugim przypadku łączy je odniesienie do wody jako żywiołu o przeciwstawnych właściwościach (woda w szklance oznacza wodę sprzyjającą życiu, umożliwiającą jego zaistnienie; parasol oznacza wodę jako zagrożenie). Mimo przeciwności określeń sugerującego dynamizm, czy niestabilność, kompozycja jest niesłychanie wyważona, statyczna. Czy obraz ten może zostać potraktowany jako ilustracja pojęcia heglowskiej dialektyki? Odpowiedź na to pytanie będzie możliwa jedynie wtedy, gdy Hegel zakończy swe wakacje...

*Aneta Rostkowska*